TEXTES ET DOCUMENTS

POUR LA CLASSE

1

LA MUSIQUE ARABE

214. 14.12.78

LA MUSIQUE ARABE

Sommaire général

■ **La musique arabe**
■■ **La République de Weimar**

Dans ce dossier

■ **La musique arabe** (dossier établi par Henri Lecomte).

CE DOSSIER OCCUPE LES PAGES 1 A 8 ET 25 A 32 DE CE NUMERO

Étude (pp. 3, 4, 6, 27, 29, 30)

- La conception et les formes de la musique arabe
- Les grandes époques de la musique arabe savante
- La musique religieuse
- La musique populaire
- Les instruments de musique
- Où en est la musique arabe ?

Documents (pp. 7 et 26)

Photographies (pp. 5, 8, 25, 28, 29)

Couverture : Traité arabe sur la musique, XIV[e] s. La flûte de Pan, qui n'est plus utilisée depuis des générations, était encore, au XIV[e] siècle, le symbole de l'influence grecque sur la musique arabe. Cliché R. et S. Michaud-Rapho.

Rédacteur en chef : Frédéric Bounoure. **Équipe de rédaction** : Jeanne Gauthier, Marie-Louise Haumont, Huguette Pillant, Jeanne Saugues. **Illustrations** : Martine Marquet. **Mise en pages** : Geneviève Sentenac, Anne-Marie Majault. **Secrétariat** : Chritiane Pédersen.

Les textes cités dans « Textes et Documents » le sont à titre documentaire ; les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue.

Prochain « Textes et Documents »

- Les pêches maritimes françaises
- Exploitation des étangs en Dombes

Pour nous écrire, pour s'abonner, voir l'avant-dernière page de couverture.

Intentions

L'univers de la musique arabe dépayse l'oreille occidentale, habituée à entendre simultanément plusieurs sons. La moindre de nos chansons est « orchestrée », c'est-à-dire que la mélodie en est étayée par une superposition de notes de hauteurs différentes, de timbres différents, de durées différentes ; nous vivons dans un monde vertical d'« accords ».

Par sa structure, ses timbres, ses rythmes ; par son architecture linéaire, son déroulement exclusivement horizontal, la musique arabe est profondément différente de la nôtre. Il faut donc l'écouter avec des oreilles neuves, porter sur elle (sans jeu de mots) un regard neuf si nous ne voulons pas que nous échappe l'intérêt de cette musique si éloignée de nos habitudes et cependant riche et chargée d'histoire.

A côté de la musique arabe populaire, enracinée dans la vie quotidienne, étroitement associée à la poésie, il existe une musique savante – également proche de la littérature – dont les origines remontent très loin. D'abord influencée par les théoriciens grecs de la lignée d'Aristote, elle a subi aussi d'autres influences, notamment persane et turque. On a même parlé quelquefois de musique arabo-turco-persane, mais en réalité chaque région a sa musique spécifique, très reconnaissable pour une oreille exercée.

Le but du présent dossier serait atteint s'il permettait au lecteur de dépasser ses préventions ; de sentir sa curiosité aiguisée vis-à-vis d'un art capable de l'ouvrir à un très vaste monde sonore.

Suggestions pédagogiques

L'utilisation de ce dossier implique un large emploi du disque. L'éducation de l'oreille à une musique dépaysante ne peut se faire que par des auditions répétées. Les réactions que ces premiers contacts provoqueront chez les élèves permettront au maître de satisfaire les curiosités, de justifier les différences entre ce système musical et le nôtre, de réduire, dans la mesure du possible, les résistances et les refus.

Quelle peut être la valeur pédagogique d'une initiation à la musique arabe ?

C'est l'ouverture vers un monde sonore qui obéit à de tout autres règles que celui où nous baignons. Il y a le même intérêt à écouter l'expression musicale d'une autre civilisation qu'à apprendre une langue étrangère. Selon une théorie récente, les sourds amélioreraient leur état en étudiant une langue nouvelle, l'oreille s'affinant à mesure que s'élargit le nombre des harmoniques perçues.

Les avantages de ce travail dépassent ceux d'une simple acquisition technique. En même temps qu'il ouvre l'esprit et qu'il affine le sens de l'ouïe, il permet une meilleure compréhension de l'Histoire et peut rendre sensibles les enfants et les adolescents à d'autres valeurs qu'à celles de leur propre culture ; en un mot, elle les rend attentifs à l'**autre.**

La radio – si l'on excepte les chaînes de faible écoute – joue plutôt un rôle néfaste en ce domaine. La seule musique arabe qu'elle prodigue est une contrefaçon de la véritable musique nord-africaine. Elle véhicule, à la façon de notre pire musique de « variétés », des poncifs musicaux d'une grande pauvreté, teintés d'un exotisme de pacotille. L'école, ici, a son rôle à jouer en aidant l'enfant à éduquer son oreille et à apprendre l'exigence.

Une fois le contact établi entre les élèves et ce nouvel univers musical, il serait bon, chaque fois que la chose est possible, d'élargir le domaine étudié à d'autres musiques orientales : indienne, turque, persane, républiques musulmanes soviétiques (Azerbaïdjan, Tadjikistan, Ouzbekistan...), arménienne, juive d'Orient, etc. Loin d'être uniforme, comme pourrait le penser celui qui ne verrait pas plus loin que le bout de son oreille, l'art musical d'Orient est multiforme.

En se reportant au numéro de « Textes et Documents » consacré aux « Musiques nègres de l'Afrique » et à la documentation pédagogique de ce numéro, il serait possible d'élargir la comparaison à ces autres musiques non-occidentales d'une variété, d'une liberté rythmique, d'une richesse sonore (avec l'emploi, également, d'intervalles plus petits que notre demi-ton) dont nous a privés, dans une certaine mesure, notre musique « bien tempérée ».

Ici apparaît peut-être un avantage supplémentaire de l'étude qui nous occupe et ce n'est pas le moindre. L'audition des musiques orientales (aussi bien que celle des musiques africaines) peut aider les jeunes générations à ouvrir l'oreille à nos propres musiques contemporaines dont les codes sont, eux aussi, très variés, et aussi différents de la musique « classique » que ceux de la musique orientale et, finalement, aussi étrangers à nos oreilles.

La conception et les formes de la musique arabe

« ... Un Occidental non averti qui entend, surtout pour la première fois, la musique arabe, classique ou populaire, sera en général dérouté sinon rebuté par l'ensemble des sonorités et mélodies autant que par les modes d'exécution et la pose des voix qui illustrent cette musique : n'est-ce pas un mélange incohérent de sons n'ayant entre eux aucun lien harmonique, la répétition lassante de formules primitives et pauvres incapables de composer un monde de beauté, et surtout désespérément monotones ? »

Simon JARGY
« La Musique arabe »
(P.U.F., 1971)

Effectivement, la musique arabe repose sur des bases complètement différentes des nôtres et il serait vain de vouloir la comparer avec la musique occidentale. Si un Occidental peut trouver désespérante l'absence d'harmonie dans la musique arabe, notre système de gamme tempérée à douze demi-tons égaux entre eux peut paraître tout autant monotone et discordant à un musicien qui, lui, divise cette gamme en vingt-quatre quarts de ton (il serait d'ailleurs plus exact de parler de trois-quarts de ton puisque dans la pratique on ne joue jamais à la suite un do et le quart de ton compris entre do et do dièze).

Une notion comme le La 440 n'existe pas en Orient. Chaque musicien s'accorde selon sa voix (prépondérance de la musique chantée) ou celle du chanteur ou de la chanteuse qu'il accompagne. On peut dire que, comme dans la musique indienne, chaque note n'a pas de valeur en soi, mais que le sentiment qu'elle provoque vient de son rapport avec la tonique. La musique arabe est en effet une musique monodique et modale.

Monodique : c'est-à-dire que tous les instruments d'un même orchestre jouent à l'unisson ou à l'octave.

Modale : cette notion de mode vient des Grecs, dont les Arabes connaissaient bien les théories philosophico-musicales (c'est d'ailleurs grâce aux Arabes que l'Europe du Moyen Age a eu connaissance des écrits des philosophes grecs).

« Il faut, à tous ceux qui sont habitués à la musique harmonique ou mélodique, une rééducation de la mémoire pour arriver à comprendre la musique modale. Cette rééducation n'est pas difficile à acquérir puisqu'elle vise à établir un mécanisme mental qui ressemble à celui du langage parlé. Dans la musique harmonique, la manière d'écouter est différente, puisque les quelques sons qui représentent l'idée doivent être entendus simultanément. Il n'y a pas de différence essentielle dans la signification de sons successifs ou simultanés si le rapport qui les unit est le même. »

Alain DANIÉLOU
in « Traité de musicologie comparée »
(Hermann, 1959)

Le maqam

Le système modal arabe, proche du « raga » indien et du « dast-gah » persan, s'appelle le « maqam ». Les traités théoriques anciens en dénombrent 400. En pratique, un bon musicien peut improviser sur une trentaine d'entre eux. (La musique classique, comme la musique populaire, est en effet improvisée, mais la première sur des bases très strictes : il ne s'agit pas, en effet, de s'écarter du « maqam » choisi, sinon en modulant d'un « maqam » à un autre). L'enseignement de ces « maqam-s » se fait de manière orale. Il a existé depuis longtemps des systèmes de notation, mais ils sont bien incapables de remplacer l'enseignement du maître. Celui-ci enseigne en effet non seulement la technique de l'instrument et les « bonnes » notes que l'élève doit jouer, mais surtout le fait se pénétrer du **sentiment modal** qui est l'essence même du « maqam » (notion que l'Occident connaît de façon très appauvrie avec ses deux modes : le majeur, censé exprimer la sérénité, et le mineur, la mélancolie). Ainsi, le « maqam Rast » évoque la puissance et la fierté, le « maqam Bayati », la féminité, le « maqam Saba », la nostalgie...

Les structures du « maqam » sont déterminées par :

– l'ambitus ou l'échelle modale : « al-Sullam al Ghina'i » ;
– les genres : « ajnas » ; ceux-ci n'étant que les sons reliés par les intervalles selon un mouvement continu au sein du tétracorde (si le cadre du « maqam » est l'octave, la cellule de l'improvisation est la quarte : trois intervalles délimités par quatre sons) ;
– le point de départ : « mabda' » ;
– les points d'arrêt momentanés ou secondaires : « marakiz » (l'utilisation du silence joue un grand rôle) ;
– le point de repos final ou tonique : « qarar » ;
– enfin, la tierce joue un rôle fondamental (rappelons qu'en Europe, c'est cette tierce, abaissée d'un demi-ton, qui détermine le mode mineur).

On remarquera que dans le mode « Nahaouand » la gamme ascendante et la gamme descendante sont différentes.

D'après Rodolphe ERLANGER
« La Musique arabe », T.V.
(Paul Geuthner, 1930)

Les « maqam-s » peuvent varier d'un pays à un autre. Ainsi certains « maqam-s » qui ne se jouent plus en Égypte existent encore en Irak.

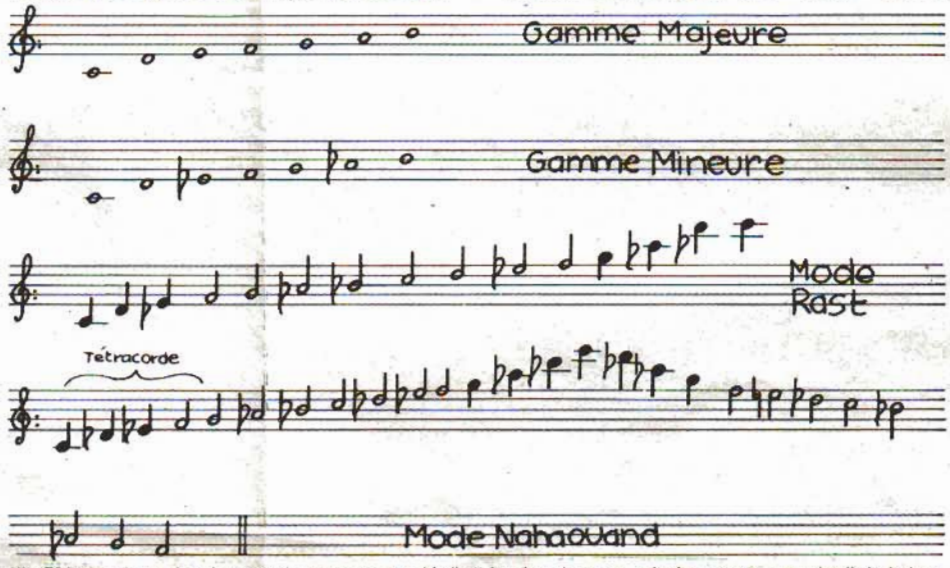
Les rythmes

Les rythmes sont également codifiés de façon précise. Ils furent au départ liés aux mètres de la poésie, définis dès le VIII[e] siècle par El Khalil Ibnou Ahmed. Ils ont eu ensuite tendance à s'en dégager et au IX[e] siècle Abou Youssef El Kindi avait déjà codifié les principaux.

La formule rythmique s'appelle « ouasn », ce qui veut dire mesure. Souvent asymétriques, les « ouasn-s » sont très nombreux, varient d'un pays à un autre et sont parfois de notation difficile. Ainsi, si l'on veut noter le rythme « fath » on est obligé d'employer une mesure à 176/4 (1).

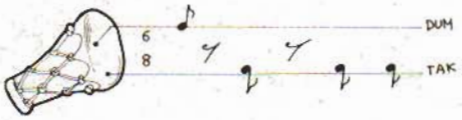
Pour noter ces rythmes, on utilise souvent le schéma suivant dont voici un exemple simple, celui du « khlas » algérien.

Le schéma représente un tambour en poterie à une peau ; le « dum » est la



(1) 176 indique le nombre de temps dans une mesure ; 4 indique la valeur du temps, soit, dans ce cas, une noire. Il s'agit donc d'un motif rythmique extrêmement long. Par comparaison, la valse se joue en 3/4 (3 noires par mesure), beaucoup de rythmes latins sont en 6/8 (6 croches par mesure).

frappe au centre de la peau qui donne un son sourd, alors que le « tak » est la frappe sur le bord du tambour qui donne un son sec et clair. Cette succession de « dums » et de « taks » permet de donner beaucoup de variétés et de couleurs sonores aux rythmes utilisés.



Les différents genres

Le « **maqam al-Iraqui** », originaire d'Irak, passe pour être la forme la plus noble et la plus parfaite du « maqam ».

Il est interprété par un chanteur accompagné d'un petit ensemble de cordes et de percussions. Le chanteur interprète successivement cinq « maqam-s » différents en improvisant. L'ensemble s'appelle un « fasl ». L'orchestre joue entre chaque « maqam » pour permettre au chanteur de se reposer. Ces concerts où le chanteur interprète souvent plusieurs « fasl-s », entrecoupés de longues pauses, peuvent durer trois ou quatre heures.

La « **nawba** » est une forme traditionnelle de la musique maghrebine. Si, pour nous, « faire la nouba » est synonyme de faire la fête, la « nawba » désigne en Afrique du Nord et en Libye une suite de chants et de passages instrumentaux. Cette forme musicale vient de l'Espagne mauresque. Le « maqam » reste le même durant toute l'exécution mais les « ouasn-s » (rythmes) changent. L'orchestre est plus important que dans le « maqam al-Iraqui » et chaque pays a ses propres « nawbas ». Il y en avait autrefois vingt-quatre. La Libye n'en connaît plus que neuf. C'est l'Algérie qui a su le mieux préserver cet héritage puisque quinze « nawba-s » y sont encore pratiquées.

Le « **muwashah** », également originaire d'Andalousie, s'est ensuite répandu dans le Maschreq. Il comporte un chœur masculin et un petit orchestre de cordes et de percussions. Ses thèmes favoris sont l'amour et les chansons à boire.

« **Layali** » et « **mawal** » se suivent généralement dans une interprétation vocale. Dans le « layali », le chanteur (généralement s'accompagnant au « 'ud ») improvise sur les mots « Ya Leli Ya Aïni » (ma nuit, mes yeux) pour arriver au « mawal » qui donne sa conclusion au « maqam ».

Le « **taqsim** » est l'interprétation du « maqam » par un instrument soliste. Comme dans le chant coranique, les phrases musicales sont entrecoupées de longs silences. Les auditeurs émaillent leurs applaudissements d'interjections telles que « Allah ! » (O Dieu !), « Ya Salam ! » (O Paix !).

Le « **taqsim** » peut servir d'introduction à une autre forme musicale, mais se suffit souvent à lui-même. C'est sans doute la plus haute forme de la musique instrumentale savante, qui permet le mieux de goûter le jeu d'un musicien.

Il existe d'autres formes musicales, mais celles citées ci-dessus nous paraissent être les plus importantes.

Les grandes époques de la musique arabe savante

L'ante-Islam : Jahiliyya (de 500 à 622 ou 632 [2])

Les Arabes étaient alors souvent des tribus nomades. Nous savons que la poésie y était fort à l'honneur. Les mélodies bédouines sont sans doute restées très proches de ce chant primitif.

Dans les centres urbains, comme Médine, officiaient les « Qayna-s », chanteuses-esclaves, à la fois musiciennes et hétaïres. Certaines avaient leurs propres maisons de plaisir, tandis que d'autres servaient un maître. Nous verrons le grand rôle que joueront ces chanteuses dans les époques postérieures.

Il y avait trois sortes de chants : « al Nasb », chant des jeunes Bédouins et des pleureuses, « al-Sinad », traitant de sujets nobles et « al-Hazaj », d'un style plus léger.

On pense que, dès cette époque, la musique arabe a subi de nombreuses influences, ces esclaves venant de Perse, d'Éthiopie, de Byzance comme d'Égypte...

La période des Omayyades (661-750)

Une trentaine d'années après la mort du Prophète, nous voyons deux villes saintes de l'Islam (La Mecque et Médine) devenir des centres artistiques. De nombreux mécènes protégeront les artistes, et parmi eux, le propre cousin de Mahomet, 'Abdallah Ibn Ja'far, encouragera les chanteurs et les chanteuses.

Soulignons à ce propos que, contrairement à une opinion répandue, y compris dans certaines parties du monde arabe, aucune sourate du Coran ne prohibe la musique ou le chant. Bien au contraire, Aïcha, la dernière épouse du Prophète, nous raconte que son père, Aboubaker, lui ayant rendu visite, s'était indigné d'entendre chanter deux jeunes filles au son du tambourin pendant que son époux dormait. Celui-ci se découvrit le visage et lui répondit : « Laissez-les chanter, vous savez bien que c'est jour de fête ». Qui plus est, le Prophète eut comme épouse Marie, une jeune chanteuse-esclave.

Dès cette époque (vers 640), la musique arabe subit une influence plus précise de la Perse avec le chanteur Nashit qui influença nombre de musiciens à Médine.

Une anecdote nous révèle l'emprise que pouvait avoir l'art des « Qayna-s » sur les lettrés des Cours omayyades. Le poète 'Umar Ibn Abi Rabi'a entra dans une telle extase (« tarab ») en entendant la chanteuse « Azza » qu'il déchira ses habits et tomba évanoui pendant un bon moment. Revenu à lui, on l'apostropha en lui disant : « Tu t'es comporté sans dignité ». Il répondit : « Par Allah, j'ai entendu une voix qui m'a fait perdre mon âme et mon esprit » !

Ibn Surayj, surnommé le « chanteur voilé », nous explique déjà les bases du chant classique arabe : « Le meilleur chanteur est celui qui donne au « ghina » (3) toute sa plénitude et touche toutes les âmes ; celui qui équilibre les mesures, emphatise les paroles, respecte les règles de la syntaxe, est capable de tenir son souffle dans les chants longs mais excelle autant dans les strophes des chants courts ; qui sait également jongler avec les différents rythmes et les marque au bon moment par les frappes » (du « daff ») (4).

Après la conquête de la Perse, des rythmes plus légers et un début de système modal et tonal (également sous l'influence des théoriciens grecs de l'antiquité) vont faire leur apparition.

La période des califes abbassides (750-1253)

C'est la période la plus fructueuse pour l'art musical classique du monde arabe. Le mécénat des Califes abbassides qui s'appliquait également aux poètes et aux scientifiques (la bibliothèque califale d'Al Hakam II à Cordoue possédait 400 000 volumes) permit aux chanteurs, aux chanteuses et aux musiciens de mener la musique arabe à son apogée, dans les dernières décennies de la présence musulmane en Espagne. La musique classique du Maghreb porte encore d'ailleurs de nos jours le nom de musique andalouse.

(2) 622 : Hégire. Début de l'ère islamique. Année où Mahomet s'enfuit de La Mecque pour Médine. 632 : Mort de Mahomet.
(3) Forme d'art vocal de l'époque ommayyade. « Ghina » en arabe veut dire « chanter ».
(4) Cf. Les instruments de musique, p. 29.

Ces Bédouins se reposent en écoutant le « rabab al-sha'er », le violon du poète.

Inge Morath - Magnum

De nombreux écrits poétiques ou théoriques nous fournissent une mine de renseignements sur cette époque. Citons le « Livre des chants » d'Abu al-Faraj al Isfahani, le « Kitâbu al Kabîr » d'Al Farabi, les « As Sarafiyyah » et « Kitab al-Adwar » de Safiyn-D-Din Al Urmawi parmi bien d'autres, sans oublier les « Contes des Mille et une Nuits » qui baignent dans l'ambiance musicale de la Cour d'Hàrùn-Al-Rashid.

Le premier grand musicien de ce dernier fut Ibrahim Al-Mawsilli (le Paradis de la Terre). D'origine persane, il fut un novateur, même si son jeu découlait d'une tradition qu'il connaissait parfaitement. Grand chanteur, virtuose du « 'ud » (cf. Les instruments), il fonda à Bagdad une école musicale qui compta jusqu'à quatre-vingts « Qayna-s ». Ces chanteuses-esclaves atteignirent alors des prix fabuleux. Il n'était pas de maison noble qui ne désirât s'attacher les services de l'une ou de plusieurs d'entre elles. On raconte qu'écoutant un orchestre de trente de ces musiciennes, il sut indiquer laquelle jouait d'un luth désaccordé et quelle était la corde qui était fausse.

Lorsqu'il mourut, le poète Ibn Sayyaba composa cette élégie :

« Al-Mawsilli a disparu, avec lui disparaît
Le sourire des luths et des Qayna-s,
Et si un sourire doit durer,
C'est le souvenir de Mawsilli qui demeurera tout au long du temps,
Le pleureront luths et instruments
Aux sons mélodieux de 'Atiqa,
Pleurera sa disparition la chanteuse de joie
Mais ne le pleurera pas la réciteuse de Coran. »

Ishaq Al-Mawsilli, son fils, devait porter encore plus haut la renommée de l'École de Bagdad. Il fut à l'origine du système qui devait devenir le « maqam » (cf. Les formes de la musique arabe). De façon détournée, il contribua à faire détrôner Bagdad par Cordoue, avec ce qu'on a appelé « l'incident de Zirïab ».

« Un jour, le grand Calife Hàrùn-Al-Rashid demanda à son chef de musique Ishaq Al-Mawsilli de lui présenter quelques-uns de ses élèves.

Il était normal que Zirïab fit partie de la cérémonie.

Lorsque vint son tour de jouer, il demanda au Calife s'il voulait entendre les chants classiques appris de son maître ou des chants improvisés par lui. Hàrùn-Al-Rashid opta pour les chants improvisés. « Il me faudrait alors, dit Zirïab, me servir de mon nouveau luth qui pèse la moitié du luth normal et dont les cordes sont faites de boyaux de lionceau. » Le Calife consentit et, enchanté du résultat, se retourna vers Ishaq et lui reprocha de ne pas lui avoir présenté cet élève prodige bien avant.

Dès cet instant, Ishaq fut convaincu que la présence de son élève à la Cour allait lui nuire et contribuer à sa perte. Il convoqua alors Zirïab, lui fit comprendre que sa présence à Bagdad l'incommodait et lui donna à choisir entre l'émigration à n'importe quel endroit de l'Empire ou la prison à vie. »

Salah EL MAHDI
« La Musique arabe »
(Alphonse Leduc, 1972)

C'est ainsi que Zirïab quitta Bagdad pour Cordoue où il fut fort bien accueilli par le Calife 'Abd al Rahmān II.

Zirïab (avec peut-être Mansour Zalzal) ajouta au « 'ud » une cinquième corde, apportant ainsi de nouvelles possibilités à l'instrument. Pétri de l'art musical de Bagdad (il connaissait, dit-on, dix mille poèmes), Zirïab intégra rapidement à sa musique les styles de l'Espagne musulmane et de la Tunisie (où il étudia à Kairouan). Il devint également l'arbitre des élégances et s'intéressa, en outre, à l'art culinaire. Pour en revenir plus précisément à notre sujet, ce fut lui qui créa le « muwashshāh » (chant aux structures bien déterminées, dont nous reparlerons) et jeta les premières bases de ce qu'on appelle encore la « nawba » en Afrique du Nord.

L'historien Ibn Khaldūn (considéré par certains comme le fondateur de la sociologie) décrit l'art de Zirïab comme « un océan qui submergea Séville et les autres capitales arabes ».

La décadence (XIII^{e}-XIV^{e} siècles au XIX^{e} siècle)

Alors que la musique arabe avait atteint un intense rayonnement (Guillaume de Machaut, pour ne citer que lui, connaissait parfaitement les théories de la musique andalouse), le déclin politique du monde arabe se répercuta rapidement sur sa musique. En Espagne, les chrétiens reprenaient les unes après les autres les grandes villes, y amenant leur culture (certainement beaucoup moins riche que celle des califes abbassides, ne serait-ce que sur le plan musical), cependant que les armées ottomanes déferlaient sur tout le monde arabe, en commençant par la Perse, l'Égypte et la Syrie pour arriver jusqu'au Maghreb qu'elles ne devaient quitter qu'au XIX^{e} siècle, pour être remplacées par le colonialisme européen.

Depuis le X^{e} siècle, la Perse et la Turquie avaient eu une influence musicale sur les Arabes (Salah el Mahdi parle d'« osmose » entre les trois musiques), mais cette situation de dépendance politique était loin de favoriser l'épanouissement de l'esprit créateur. En Algérie, pour ne citer qu'un exemple, cette influence ottomane se traduit encore de nos jours par la permanence du « bash'raf » forme musicale typiquement turque.

Cependant, si certains musiciens orientaux actuels peuvent parler de « musique perso-turco-arabe », un auditeur un tant soit peu averti reconnaît facilement l'origine d'une exécution musicale, même s'il peut y déceler des influences extérieures.

Le XX^{e} siècle. Doute et controverses

« Jusqu'à la chute de l'Empire ottoman, en 1918, la musique arabe reste dans le cadre de la culture musicale du Proche-Orient. Mais les contacts avec le monde occidental, provoqués par la Première guerre mondiale et l'instauration du colonialisme britannique et français, ainsi que par la diffusion ultérieure des media de masse, entraînent un bouleversement complet de la musique en général et de ses aspects intrinsèques, formels et sociologiques. »

Habib HASSAN TOUMA
« La Musique arabe »
(Buchet-Chastel, 1977)

En effet, l'Occident dominant militairement et techniquement, la tentation était grande d'en inférer que la musique occidentale était le modèle à suivre. Ceci se traduisit d'abord dans l'instrumentation. Si des instruments comme le violon pouvaient parfaitement s'intégrer dans l'orchestre oriental, du fait que son manche ne comportait pas de frettes, des instruments comme le piano où la note est toute faite selon le principe de la gamme tempérée (avec une échelle de douze demi-tons tous égaux) trahissaient l'esprit de la musique arabe laquelle ignorait l'harmonie mais possédait par contre une gamme de vingt-quatre degrés par octave (encore que tous les théoriciens ne soient pas d'accord sur le nombre de ces divisions, mais ce ne sont heureusement pas les théoriciens qui font la musique). Il existe des pianos « trois quarts de tons », comme celui du Libanais Abdallah Chahine, mais nous ne voyons pas personnellement le progrès qu'ils apportent par rapport à des instruments traditionnels comme le « santour » ou le « kanoun ».

Les différents congrès de musicologues du monde arabe ont toutefois insisté sur la nécessité de conserver les instruments traditionnels et l'exécution du patrimoine ancien.

Nous remarquerons cependant que dans les pays arabes, que ce soit sur les mini-cassettes, les phonos ou à la radio, on entend bien peu souvent ce genre de musique. Mais après tout, en France, on entend plus rarement encore Bach ou Debussy sur les postes de grande écoute.

Certains compositeurs, disciples de Bartok ou des compositeurs russes comme Borodine (tel l'Égyptien Abu-Bakr Khaïrat), ont adapté des thèmes folkloriques, alors que d'autres, comme le Marocain Ahmed Essiad, composent des œuvres dans le langage musical moderne européen, où seul le thème (par exemple, la Palestine) se rattache au monde arabe.

La musique religieuse

Nous ne parlerons ici que de la musique religieuse islamique. Il existe en effet des Arabes chrétiens, mais leur musique est tout a fait différente.

« Dieu est grand. Je témoigne qu'il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah. Je témoigne que Mahomet est l'envoyé de Dieu. Levez-vous pour la prière. Levez-vous

Document 1

Le génie propre de la musique arabe

« ... Les peuples des civilisations orales, notamment en Orient, ont assigné à la musique des origines divines et un effet magique. Chacun des grands prophètes, en vertu d'un don divin, chanta dans les différents maqam-s : Adam dans le maqam Rast ; Moïse dans celui de Rouchat ; Joseph dans le Iraq ; Jonas dans le Naoura al Negham ; David dans le Husseini ; Abraham dans le Hidjaz et enfin Ismaël dans le maqam Naoua.

Si cette musique se manifeste diversement à travers les différents peuples et leur histoire, n'en va-t-il de même pour le langage, le costume, le mode de vie, qui laissent subsister partout le même homme à travers les siècles, et y a-t-il véritablement une différence fondamentale entre la mélopée rudimentaire du chamelier du désert et une pièce symphonique où l'orchestre moderne d'Occident développe tout son faste ? Toutes deux ne sont-elles pas des facettes différentes d'un même art, et l'état extatique – le tarab –, que provoque chez le chamelier sa mélodie apparemment pauvre et monotone, est-il en définitive inférieur en intensité et en authenticité à l'émotion que nous éprouvons en écoutant la grande musique classique ? De là naît l'équivoque qui consiste à vouloir à tout prix établir des parallèles susceptibles de fixer les critères de qualité ou de dépréciation comme l'on fait parfois en comparant musique occidentale et musique arabe. L'on oublie alors – préalable à une approche saine de toute musique traditionnelle – que nous sommes en présence d'un langage propre et qui ne supporte pas de comparaison avec les normes et les expressions de la musique occidentale, surtout au point d'évolution que nous lui connaissons aujourd'hui.

Pour utiliser un langage simplifié et imagé, disons que le langage du monde oriental, et plus particulièrement arabo-musulman, se meut selon une esthétique de lignes horizontales, faites de sons successifs, d'intervalles conjoints en général et de formules mélodiques qui ne se superposent et ne fusionnent que sporadiquement et de manière indépendante...

De ces tendances naît l'ornement de la mélodie homophonique par une série de fioritures et mélismes où seuls les artistes d'Orient excellent et qui tiennent dans l'art musical la place des arabesques dans l'art figuratif...

Autre spécificité qui permet de mieux comprendre le génie propre de cet art : celui-ci appartient essentiellement à l'ère des civilisations orales et se maintient grâce à une tradition toujours orale, dont on peut, selon ses conceptions, considérer qu'elle est un facteur d'appauvrissement ou au contraire source de vie et d'une pureté plus originelle.

Mais n'est-ce pas déjà l'incomparable poète Omar Khayam qui nous renvoie dans ses immortels roubaïats les échos de ces lointains sortilèges lorsqu'il écrit : « Écoute les mélodies qu'exhalent les luths des amants. » Ce sont les vrais psaumes de David : « Ne plonge ni dans le passé ni dans l'avenir. Que ta pensée ne dépasse pas le moment, c'est le secret de la paix. »

Simon JARGY
in pochette du disque « MUNIR BACHIR »
Pathé-Marconi C 054-11803

Document 2

Musique arabe et vie quotidienne

« Le voyageur qui parcourt l'Orient est vite frappé par la place que le peuple donne au chant et à la musique dans la vie. Le climat tout d'abord invite à chanter. La nature orientale impressionne davantage les sens. La vie est plus libre : une grande partie s'en passe au dehors, exempte des exigences de la civilisation européenne...

A ces raisons d'ordre externe, il faut aussi ajouter les dispositions naturelles des Orientaux qui, comme tous les peuples de l'Antiquité, appliquent le chant et la mesure à tous les actes de la vie, de la prière aux travaux les plus divers, comme ceux du puiseur ou du porteur d'eau, du terrassier, du muletier, du vendeur ou de la ménagère tournant la meule. On sait aussi la place considérable qu'occupe la musique bruyamment rythmée dans les fêtes populaires ou familiales.

[Le rythme]... est l'une des parties les plus intéressantes à saisir dans cette musique. Cela a fait dire à tant d'écrivains que les Arabes n'avaient pas le sentiment de la mesure. Et, cependant, c'est un des points essentiels de leur musique. Plus le rythme est persistant, plus son action devient intense. Les instruments rythmiques de percussion ont, en dehors de tout but musical, une valeur incitatrice extraordinaire...

Un trait remontant à un millénaire nous donne encore une idée de l'importance, de la difficulté du rythme dans la musique. On rapporte, en effet, que Charlemagne ayant fait venir de Sicile des chanteurs destinés à instruire la Chapelle de son palais, les Francs ne purent arriver, paraît-il, à rendre « ces sons tremblants et battus, certaines intonations languissantes, le trémolo plaintif alternant sans autre transition du forte au piano », autant d'ornements musicaux que les Arabes ont conservé soigneusement ».

Raoul DARMON
in « Bulletin économique et social de la Tunisie »,
août 1951

Document 3

Le mécénat des califes

« Lorsque le chanteur Ma'bad tomba malade, le calife al-Wahid Ibn Yazid (1) ne le laissa pas regagner son logis, mais la garda dans son palais et le soigna personnellement. Lorsque Ma'bad mourut, le calife, profondément affligé, accompagna le corps à son tombeau.

Le calife al-Wathiq (842-847) (2) disait du grand Is'haq-al-Mawsilli : « Quand Is'haq chante, j'ai le sentiment que les frontières de mon Empire s'agrandissent. Is-haq est un don d'Allah et n'a pas d'égal. S'il était possible d'acheter la vie, la jeunesse et la santé, je les lui achèterais même si cela devait me coûter une partie de mon Empire ! »

Mahmud EL-HEFNY
« Arabian Music »
in « Eastern Horizons », vol. II, n° 1, janvier 1962

Document 4

Jean-Jacques Rousseau et la musique modale

« Quand on songe que, de tous les peuples de la terre qui ont tous une musique et un chant, les Européens sont les seuls qui ont une harmonie, des accords et qui trouvent ce mélange agréable ; quand on songe que le monde a duré tant de siècles sans que, de toutes les nations qui ont cultivé les beaux-arts, aucune n'ait connu cette harmonie ; qu'aucun animal, qu'aucun oiseau, qu'aucun être dans la nature ne produit d'autre accord que l'unisson, ni d'autre musique que la mélodie, que les langues orientales si sonores, si musicales ; que les oreilles grecques si délicates et sensibles, exercées avec tant d'art, n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux et passionnés vers notre harmonie ; que sans elle leur musique avait des effets si prodigieux, qu'avec elle la nôtre en a de si faibles ; qu'enfin il était réservé à des peuples du Nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix que de la douceur des accents et de la mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte et de la donner pour principe à toutes ces règles de l'art ; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il est bien difficile de ne pas soupçonner que toute notre harmonie n'est qu'une invention gothique et barbare, dont nous ne nous fussions jamais avisés si nous étions plus sensibles aux véritables beautés de l'art et de la musique vraiment naturelle. »

Jean-Jacques ROUSSEAU
« Dictionnaire de la musique »
(article « Harmonie »)

(1) Période omayyade (661-750).
(2) Période abbasside (750-1258).

Si la harpe représentée sur cette miniature n'est plus utilisée, la flûte en roseau « ney »

R. et S. Michaud - Rapho

gardé une place prépondérante dans la musique classique.

Document 5

Quelques poèmes arabes

LES LIEUX QUI M'ONT VU NAITRE

Le fortin, le bouquet de palmiers, et entre ces deux,
la plaine de Djamma', me sont bien plus chers que Djayroun.

Près du Balât, des maisons, tendres époux enlacés,
semblent fuir la honte de ce monde et sa turpitude.

Les hommes camouflent avec soin leur propre pensée ;
jusqu'à ma mort, nul ne pourra découvrir mon secret.

APRÈS UN DIVORCE

Hélas, je suis en grande peine,
ayant vu partir pour l'Iraq
avec un mari tout nouveau
Oumm' Amr, ma femme répudiée.

Je ne pourrai plus la revoir,
ni lui rendre quelque visite ;
aucune rencontre avec elle,
jusqu'au Jour du Grand Jugement.

A présent, je veux souhaiter
qu'un jour elle revienne à moi
par la mort du nouveau mari,
même par un autre divorce.

Ainsi l'envieux qui s'est réjoui
en me voyant tout affligé
sera tourmenté de dépit ;
et je pourrai bien sommeiller.

La poésie et la musique ont toujours été intimement liées dans le monde arabe. Ces deux poèmes de Abou-Qatifa qui vécut à la fin du VII^e siècle furent mis en musique par Ma'bad, musicien préféré du calife al-Wahid Ibn Yazid.

INTIMITÉ

Un soir d'entretiens familiers m'a laissé là,
appuyé sur le coude, au milieu des amis,
ma couche, il l'a rendu plus douce et plus vaste...
Agréable engourdissement et griserie.

L'arbre épineux a jeté sur moi son manteau
d'ombre, signe de bienveillance et de faveur.
La branche se fait attentive et les colombes
mènent avec entrain leur conversation.

Le soleil se penche alangui, tel un malade,
vers l'Occident pour aller prendre son repos,
tandis que le tonnerre accuse et nous menace,
et que le nuage envoie une haleine hostile.

Ibn Khafadjah (1058-1139) était un poète de l'Andalousie musulmane.

SOURIRE DES FLEURS

O Nuit de l'étreinte ! O coupe de vin précieux !
Limpides, sans voiles.
Vous m'avez appris comment rejeter le masque.

Fais du plaisir ton butin avant qu'il n'échappe ;
traîne les franges de l'enfant et du jeune homme,
et bois, car les coupes de nectar sont suaves.

Les fleurs de grenadier éclosent sur les joues,
toutes mordorées :
Beauté, d'un duvet de myrte les a brodées.

Le vin, sans aucun doute, est la vie en nos âmes ;
Ornes-en sans répit les coupes orphelines,
réclame la boisson comme épouse aux convives.

Elle paraît à ses fiancés dans une robe
d'or pur tout entière ;
elle offre aux invités ses bulles pour présents.
Ne vois-tu pas briller la face de la terre ?
L'oiseau gai de l'aurore a chanté sa chanson ;
les gouttes de rosée ont orné le jardin.

Parfais ton jeu badin par la coupe commune,
à l'éclat brillant
du sourire des fleurs luisant après la pluie.
Cueille les doux fruits tant convoités de l'étreinte ;
mélange, si tu peux, la boisson de ta coupe
à la salive douce, au fruit délicieux.

Prunelle plus hardie encore que Dhou'l-Fiqâr,
noirceur éclatante,
paupière triomphante en restant abaissée.

Visite rompant les nœuds de sa tyrannie :
dans la robe de sa foi, sa démarche est fière.
J'ai dit à mon Amour, en cet instant limpide :

O nuit, durant laquelle il m'a rendu visite,
le soleil du jour,
Sois longue, auprès de lui, parmi les courtes nuits.

Al-'Azazi dans son Chihab-Al-Dine a écrit ce muwashah (*cf.* les formes de la musique). C'était également un poète andalou.
Ces poèmes traduits par René R. Khawam sont extraits de son livre « La Poésie arabe », Seghers, Paris, 1975.

RITA ET LE FUSIL

Entre Rita et mes yeux :
un fusil s'interpose
Qui connaît Rita
s'agenouille et prie les
yeux divins et doux.

J'ai embrassé Rita
quand elle était enfant
et je me souviens comment
me regardant
elle couvrait mon bras de ses
nattes.
Je me souviens de Rita
comme se souvient, l'oiseau,
de la rivière.
Ah ! Rita,
mille oiseaux, mille images, et
nombre de rendez-vous succombèrent
sous les yeux du fusil.

Le nom de Rita
c'était une fête dans ma bouche
le corps de Rita,
des noces dans mon sang.
Deux années durant je fus éperdu,
deux années durant,
Rita a dormi sur mon bras.

Nous nous sommes promis une coupe merveilleuse
et le vin des lèvres nous a consumés.
Ah ! Rita,
avant ce fusil
quelles choses détournèrent tes yeux
des miens ?

O silence du soir
j'avais une lune qui au matin
émigra loin dans les yeux doux
et la ville balaya tous les chanteurs
et balaya Rita...

Entre Rita et moi un fusil s'interpose.

Militant politique, le poète palestinien Mahmoud Darwiche est un de ceux qui ont su le mieux renouveler la poétique arabe, comme en témoigne ce poème mis en musique par le Libanais Marcel Khalifé. (Pochette du disque Chant du Monde LDX 74.626.)

pour le salut. Dieu est grand. Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah. »

Quiconque a séjourné dans un pays musulman n'a pu manquer d'entendre les sept formules consacrées, psalmodiées, cinq fois par jour par le « muezzin » du haut de son minaret (souvent maintenant avec l'aide de haut-parleurs).

L'art vocal classique de l'Islam s'est maintenu au cours des siècles grâce à ses religieux, que ce soit dans les sectes sufi ou dans les dervicheries.

Cet appel à la prière n'est pas la seule forme musicale religieuse. Il y a également la récitation des sourates du Coran exécutée par un seul dévôt et parsemée de longs silences durant lesquels les fidèles acclament le nom d'Allah. On peut en trouver un très bel exemple (qui n'est malheureusement pas exécuté en public) avec la sourate Mariam que chante le cheikh égyptien Abdelbasset Abdessamat (Pathé-Marconi XVIDX 101). Cette récitation obéit aux règles du « maqam », dont nous parlerons plus loin.

Elle est en outre caractérisée par sa lenteur, son ornementation très riche, les sautes de la voix atteignant une octave. L'art du chanteur consiste également à faire monter la tension pour déchaîner l'extase religieuse des auditeurs.

Le « Maoulid » est la fête qui commémore l'anniversaire de la naissance du Prophète. On y chante ses louanges et celles de sa famille. Le chanteur est soutenu par un chœur qui chante à l'unisson. Le croyant qui a organisé la cérémonie doit payer les gages des musiciens. Le style musical qui change selon les pays est toujours un style de musique profane (par exemple le « ma'louf » en Tunisie).

Le « madih nabaoui » est la louange du Prophète. C'est une forme musicale très ancienne, puisque la première interprétation aurait eu lieu l'année même de la mort de Mahomet.

Ce genre est particulièrement apprécié des musulmans chi'ites qui commémorent ainsi la mort d'Ali, de Houssaïn et d'Hassan, fils et petit-fils de Mahomet, massacrés par les Omeyyades.

Cette musique est censée avoir des vertus curatives et l'on en chante certains versets au chevet des malades.

Le soliste est accompagné par un chœur masculin et un tambour sur cadre. La partie du soliste est improvisée sur la base des versets que chante le chœur.

Le « Zik r », enfin, est lié à la secte mystique des « sufi-s » :

« O croyants, souvenez-vous d'Allah le plus souvent possible et louez-le le matin et le soir. » (Sourate Al Ahzab, verset 41). La racine sémitique « ZKR » est en effet associée à la notion de souvenir. Les « sufi-s », secte musulmane ascétique souvent persécutée au cours des âges, recherchent une saturation de l'esprit en répétant inlassablement le nom de Dieu (un peu comme dans les « mantra-s » de la musique « yoga » de l'Inde). Ils recherchent une dissolution collective de la « tariqa » (qui signifie voie, chemin et désigne la communauté « sufi ») dans l'essence divine. Le chanteur, relayé par un chœur et accompagné de grands tambours à une peau, « mizhar-s » (en Syrie), chante inlassablement grâce à une technique vocale qui fait une fois de plus penser aux techniques de respiration « yogi-s ». Il est extraordinaire d'entendre des cheiks âgés parfois de plus de quatre-vingts ans chanter ainsi en se balançant d'avant en arrière à pleine voix et pendant des heures.

On peut constater l'influence du chant religieux sur les quatre autres formes musicales. Ainsi, la chanteuse Oum Kalthoum, célèbre dans tout le monde arabe, a été elle-même formée à l'école du chant coranique.

La musique populaire

La musique traditionnelle

Notons tout d'abord que musique traditionnelle et musique savante ne sont pas aussi séparées l'une de l'autre en Orient qu'en Occident. Si la musique traditionnelle n'a pas subi l'influence turco-persane, elle obéit souvent aux mêmes lois que la musique savante pour laquelle elle est d'ailleurs parfois une source d'inspiration.

L'historien Ibn Kaldoun distinguait cependant déjà musique populaire et musique savante. Le chant traditionnel est en arabe dialectal alors que le chant savant, qu'il s'agisse de musique profane ou religieuse, est en arabe littéraire. La musique traditionnelle populaire est en effet souvent vocale. Le « sha'er », poète, auteur-compositeur s'accompagnant au « rebab » (violon à une corde), est un des personnages principaux de cette forme d'expression. Il chante des chants épiques dont l'un des plus connus est l'« ilahilya », la romance d'Abu Zaïd.

Il existe également des poètes invités aux mariages et même parfois aux enterrements (comme chez les Druzes du Liban). Les poètes sont généralement deux, ce qui provoque des joutes poético-musicales où les artistes se répondent en improvisant.

Une des formes poético-musicales les plus anciennes est la « kassida » qui remonte aux temps pré-islamiques (elle existe d'ailleurs également en musique savante). Elle comporte de 100 à 120 vers monorimes exécutés avec le soutien d'une rythmique immuable. Le contenu ne change pas : c'est un chant d'amour qui se déroule dans le désert ; le poète y retrouve le souvenir de sa bien-aimée. Ensuite, avant de revenir au thème principal, il évoque le chameau, puis le cheval. Chaque vers doit exprimer un sens complet, de façon à pouvoir les chanter à chaque fois dans un ordre différent.

Dans d'autres formes traditionnelles, le chanteur improvise, alors qu'un chœur chante inlassablement le même vers. Il existe également des chants solistes où le chanteur développe ses vocalises selon le principe du « maqam », avec un sens profond de l'aspect affectif inhérent à chaque mode.

Si la musique vocale occupe une place importante, les exécutions purement instrumentales ne manquent pas non plus, qu'il s'agisse du berger bédouin jouant seul sur sa flûte en roseau « gasba » ou des bruyants orchestres de « ghaïta-s » (petits hautbois rustiques) accompagnés par les grands tambours sur cadre, « bendir », qui défilent joyeusement dans les rues des medinas pour fêter les mariages.

Il existe également des orchestres complets de musique populaire comprenant percussions, flûte, « ghaïta », clarinette en roseau, violons « rebab », comme par exemple l'ensemble égyptien des musiciens du Nil Metqâl Qenaoui Metqâl.

La chanson orientale

Depuis quelques décennies, il s'est produit un phénomène nouveau avec l'apparition du disque, puis de la mini-cassette : les foules arabes se sont passionnées pour des chanteurs et des chanteuses accompagnés par de grands orchestres mêlant instruments traditionnels (« 'ud », « kanun », « ney »), instruments classiques européens (principalement des cordes) et maintenant des instruments modernes européens comme la guitare électrique.

Ces grandes vedettes sont d'abord égyptiennes. Citons la grande Oum Kalthoum dont la voix extraordinairement nuancée déchaînait l'enthousiasme des foules du Caire et de tout le monde arabe, le chanteur et joueur de « 'ud », Farid El Atrache, également vedette de cinéma, le professeur Mohamed Abdel Wahab, aux intentions généreuses mais capable du meilleur comme du pire, n'hésitant pas, à l'occasion, à utiliser des rythmes et des mélodies dignes de boîtes de nuit de bas-étage. Sans vouloir citer tous les chanteurs, n'ignorons pas la Libanaise Fairouz et maintenant l'Algérienne Warda El Djezaira qui a fait sa carrière en Égypte.

Si ces chanteurs et chanteuses bénéficient d'une audience dans tout le monde arabe, il existe également une foule de chanteurs nationaux comme par exemple en Algérie le cheikh Mohamed El Ankha, maître du « chaabi » (ce qui veut dire populaire).

Toutes ces vedettes sont abondamment distribuées dans les milieux de l'émigration, que ce soit sous forme de disques, de cassettes, de films ou de « cinématics » (sortes de juke-boxes que l'on trouve dans beaucoup de cafés nord-africains et où le consommateur peut non seulement entendre mais voir sa vedette préférée sur un petit film projeté en 8 mm).

La chanson contestataire

Phénomène plus récent (les chanteurs cités précédemment ont toujours

Les derviches turcs (qui jouent du « quanun », du « kemandjeh », du « 'ud » et du « ney ») ont fortement contribué au maintien de la tradition musicale savante turco-arabo-persane.

R. et S. Michaud - Rapho

été du côté du pouvoir en place), il existe maintenant une chanson contestataire souvent inspirée par la Palestine ou par les injustices sociales du pays où vit le chanteur. Celui-ci s'accompagne généralement au « 'ud » et chante en arabe dialectal. Citons le Libanais Marcel Khalifé, les Tunisiens Hedi Guella et Hamadi Boulares, le cheikh Iman qui est égyptien comme l'est Mohamed Hamam qui utilise un orchestre pour l'accompagner.

Ces chansons exaltent souvent le sentiment national comme dans « Maisons de Suez » de Mohamed Hamam :

« Maisons de Suez
Maisons de ma ville
Que je périsse sous tes décombres
Mais que toi tu vives
Maisons de Suez
Maisons de ma ville.

Hé là, hé là, hé là...
Allons l'ami
Retire ton veston
Allons au-devant de la vie
Si la vie se vend au marché de la mort
Tous les copains iront l'acheter
Nous reviendrons alors chanter sur la semsemia (5)
Notre ville qui a résisté...
Maisons de Suez...

Les instruments de musique

Les instruments de la musique savante

La plupart de ces instruments sont à l'origine des instruments utilisés par les musiciens européens du Moyen Age.

« Al 'ud ». C'est l'ancêtre du luth européen. Le manche est court et ne comporte pas de frettes ; la table d'harmonie en forme de poire est souvent richement ornée de marqueterie (sauf en Irak) ; la caisse est très bombée. Il est monté de cinq cordes doubles, certains virtuoses en rajoutent une sixième. C'est l'instrument classique le plus répandu et on l'emploie également en musique populaire. Son nom signifie bois et désignait a l'époque pré-islamique la baguette du chamelier.

« Al qanun ». C'est une cithare sur table de forme trapézoïdale qui comporte jusqu'à quatre-vingt-quatre cordes. D'origine grecque (« Kanôn » en grec signifie règle), il est joué en Europe sous le nom de canon ou de micanon. Sa sonorité cristalline se marie parfaitement avec le son plus profond du « 'ud ».

« Al santur ». Instrument du même type, il a donné naissance à notre psaltérion. On le joue avec de légères baguettes recourbées tenues entre l'index et le majeur de chaque main, alors que le « qanun » se joue avec un plectre. Très répandu en Iran, il tend à disparaître dans le monde arabe.

« Al djoze ». C'est une vielle à pique à quatre cordes utilisée maintenant uniquement en Irak. Elle est remplacée partout ailleurs par le **« kemandjeh »** qui est le violon européen accordé sol ré sol do. (Signalons cependant que les « kamandjeh-s » turcs et persans sont des instruments très proches du « djoze »).

« Al ney » est le seul instrument classique à vent. C'est une flûte de roseau comportant six trous à l'avant et un à l'arrière. Elle n'a pas de bec et le musicien en joue en la tenant obliquement par rapport à ses lèvres. Malgré la simplicité de sa facture, c'est un instrument très expressif qui rappelle les origines nomades de la civilisation arabe.

La musique savante utilise également trois instruments de percussion.

« Al darabukka ». C'est un tambour en forme de calice généralement en terre cuite (il en existe toutefois en métal).

Ce musicien irakien joue du « djoze », un des instruments à corde frottée de la musique savante.

Philippe Gras

(5) Sorte de lyre, sans doute d'origine nègre.

Les meilleures « darabukkas » ont une peau de raie, alors que les musiciens populaires emploient plus souvent une peau de mouton. Comme sur les autres percussions classiques on peut obtenir le « dum » et le « tak » suivant l'endroit où l'on frappe la peau.

« Al daff » (**« tar »** au Maghreb). C'est un tambour sur cadre dont le bord comporte de petites cymbales comme notre tambour de Basque.

« Al nuqqeyrat ». Ce sont deux petites timbales frappées avec des baguettes. Elles sont à l'origine des nacaires de la musique occidentale du Moyen Age.

Les instruments de musique populaire

Leur nomenclature est plus difficile à établir du fait d'une part de leur plus grande diversité et d'autre part du fait qu'ils changent de nom d'un pays à l'autre. Les noms donnés seront le plus souvent d'origine maghrébine.

Parmi les instruments à cordes, le luth de formule plus ancienne est le **« goumbri ».** C'est un petit luth piriforme à trois cordes dont la table d'harmonie est constituée par une peau de chèvre.

Il existe également des instruments plus ou moins dérivés du « 'ud » comme la **« koueïtra »** tunisienne, **« al tambura »** de la Syrie et de l'Irak, le **« buzuq »** libanais, ce dernier comportant des frettes.

Dans les émirats et en Égypte on trouve encore des lyres, vraisemblablement d'origine nègre. Ce sont **« al qitar »** dans les émirats et **« al semsemiyya »** en Égypte.

Il existe enfin trois instruments à cordes frottées par un archet qui portent tous les trois le nom de **« rabab ».** Celui qui est encore en usage en Afrique du Nord est à l'origine du rebec médiéval. Sa caisse est tendue d'une peau de mouton. La caisse est en bois de noyer creux alors que celle du « rabab » égyptien qui comporte en outre une pique, est en noix de coco. Les Bédouins utilisent le « rabab al-sha'er » : « rabab » du poète. Recouverte d'une peau, la caisse trapézoïdale de cet instrument ne soutient qu'une seule corde.

En ce qui concerne les instruments à vent, le plus courant est la **« gasba »,** qui est très proche du « ney ». Elle ne comporte pas de trou à l'arrière et est moins précisément accordée que le « ney ».

« Al zamr » est une clarinette double, primitive, dont l'anche simple est taillée directement dans le roseau qui sert d'embout. En Égypte, elle peut atteindre plus d'un mètre de long : c'est **« al arghoul ».**

« Al ghaïta » est un hautbois à la sonorité puissante qui se joue avec la technique du souffle continu, l'instrumentiste aspirant de l'air par le nez en envoyant l'air qu'il a conservé dans ses joues gonflées comme le sac d'une cornemuse. Au Caire, les professeurs de « sorna » (qui est le même instrument) font souffler leurs élèves avec une paille dans un bol d'eau. Quand les bulles cessent de se former à la surface, l'élève est gratifié d'un coup de badine, méthode peut-être critiquable d'un point de vue pédagogique mais néanmoins efficace.

Il existe également une cornemuse, appelée **« mezoued »** en Afrique du Nord. Elle a un double tuyau mélodique et pas de bourdon. C'est en fait un « zamr » avec un sac. Enfin il subsiste un type de trompette, le **« nafir »,** aux possibilités très réduites.

Parmi les percussions, outre la « darabukka » et le « deff », il existe des tambours à deux peaux lacées, nommés **« tabl-s ».** Ils sont joués des deux côtés, l'un avec une grosse baguette qui joue les temps forts et l'autre avec une baguette fine et flexible qui joue les syncopes. On trouve également de grands tambours sur cadre, **« bendir-s »,** dont la peau unique est parfois munie d'un timbre (fil double qui prolonge la vibration de la peau. Dans l'Est de l'Arabie on joue sur de grandes jarres d'eau en poterie) **« hella ».** Enfin on utilise parfois les cymbalettes, **« sinj »,** qui sont utilisées à la manière des castagnettes. (Il existe au Maghreb de grandes castagnettes en fer) **« karkabou »,** mais elles paraissent d'origine plus africaine qu'arabe.)

Bien sûr, cette liste ne prétend en aucune façon rendre compte de l'admirable diversité des instruments de musique populaire arabes.

Où en est la musique arabe ?

Depuis le début du XIX^e^ siècle, le monde arabe a vu ses structures traditionnelles sinon bouleversées en profondeur, du moins fortement influencées d'abord par l'Europe capitaliste, puis par les pays de l'Est socialistes.

Lorsqu'en 1869 le canal de Suez fut inauguré, le khédive Ismaïl Pacha, vice-roi d'Égypte, qui voulait donner un aspect fastueux à cet événement, ne songea pas à faire appel aux grands musiciens arabes de l'époque, comme le Syrien Ahmed Abou Khelil El Kabeni, qui séjournait cependant en Égypte. Il commanda à Verdi un opéra sur un sujet certes égyptien (il s'agit d'« Aïda »), mais dont la forme musicale n'avait, bien entendu, rien à voir avec la musique arabe.

Cette attitude des classes dirigeantes était très répandue. Il fallut attendre le premier Congrès international de musique arabe en 1932, pour que la valeur de la musique populaire soit reconnue officiellement :

« La commission des enregistrements a décidé d'indiquer l'intérêt que lui semblent présenter la musique campagnarde et les chants liés à la vie de chaque jour. Au-delà de la musique raffinée des cités, existent des musiques simples : chants de travail, de bateliers, berceuses, cris de rues... Ces chants sont souvent mal connus. Avec l'évolution rapide actuelle, ils risquent de se perdre. Ils n'offrent pas seulement l'intérêt d'être d'ancienne tradition nationale ; par leur archaïsme ils peuvent permettre de mieux comprendre la musique classique... »

Cette dernière phrase enlève d'ailleurs de la force à cet appel pour collecter sur le terrain des musiques populaires puisqu'il semble qu'en définitive, pour ces musicologues, la valeur de toute expression musicale doive se déterminer en fonction d'une idée platonicienne de la musique classique. Heureusement ce ne sont pas les musicologues qui font la musique, et la musique populaire paraît bien vivante dans les campagnes arabes. Le Ministère égyptien de l'Information, par exemple, a obtenu une belle réussite avec la création de la Troupe populaire musicale des musiciens du Nil, dirigée par le chanteur et joueur de « rabab » Metqâl Qenaoui Metqâl. Cet excellent groupe a fait plusieurs tournées dans notre pays, présentant une musique authentique et de qualité.

Cependant, la chanson « orientale » apparaît à beaucoup de musiciens comme la seule façon de se faire entendre et de gagner leur vie. Il est vrai qu'il faut beaucoup de courage et d'abnégation pour vouloir se consacrer uniquement à la musique savante.

« Le musicien n'occupe pas, dans la société arabe, une place privilégiée et il est loin de jouir de la considération accordée par exemple à un médecin, à un homme d'affaires ou à un employé supérieur. C'est pourquoi la plupart des musiciens, en début de carrière, exercent une autre profession qui leur permet de vivre ; ce n'est qu'une fois le succès venu qu'ils peuvent se consacrer entièrement à la musique ; ils se produisent alors en concert, à la radio, à la télévision, au cinéma, et lancent des disques sur le marché. »

Habib HASSAN TOUMA (op. cit.)

Nous sommes bien loin de l'époque du mécénat des califes omeyyades et abbassides. Cependant un mouvement inverse semble se dessiner. Des conservatoires se sont créés dans la plupart des grandes villes arabes. Mais on y apprend aux élèves à lire et à écrire la musique, alors que l'enseignement traditionnel était oral et que les anciennes tentatives de notation ont vite été abandonnées. L'avenir de la musique traditionnelle arabe est donc incertain, surtout celui de la musique savante. Mais il a su se perpétuer sous l'occupation turque et la colonisation européenne (dans les dervicheries et les communautés sufi-s) ; c'est peut-être à partir de petites « chapelles » de musiciens plus ou moins isolés que la musique arabe saura retrouver son génie propre, qui a fait sa gloire bien au-delà de ses frontières à l'époque des califes abbassides.

Pour situer, pour prolonger...

Les travailleurs immigrés en France (T.D.C. n° spécial 153 du 9-10-75) ; Campagnes du Maghreb (T.D.C. n° 143 du 20-2-75) ; Musiques nègres de l'Afrique (T.D.C. n° 149 du 15-5-75) ; Nomades sahariens (T.D.C. n° 120 du 29-11-73) ; Villes du Maghreb (T.D.C. n° 160 du 15-1-76) ; L'expansion des Arabes au Moyen Age (T.D.C. n° 26 du 5-12-68) ; Un moment dans l'histoire de la pensée : la science arabe médiévale (T.D.C. n° 27 du 19-12-68).

Documentation

– D'ERLANGER (Rodolphe). **La Musique arabe.** Paris, Paul Geuthner, 1930.
– EL MAHDI (Salah). **La Musique arabe.** Paris, Alphonse Leduc, 1972. 18 F.
– JARGY (Simon). **La Musique arabe.** Paris, P.U.F., 1971 (coll. « Que sais-je ? », n° 1436). 9,60 F.
– KHAWAM (René R.). **La Poésie arabe.** Paris, Seghers, 1975. 32 F.
– TOUMA (Habib Hassan). **La Musique arabe.** Paris, Buchet-Chastel, 1977 (coll. « Les traditions musicales »). 39,80 F.

DISCOGRAPHIE

– AL TCHALGHI AL BAGHDADI. **Iraq Makamat.** Ocora OCR 79 (Iraq).
– **Arabian music. Maqam.** Unesco-Collection Musical sources. Philips 6586 006 (divers pays).
– BACHIR (Munir). **Luth classique en Iran.** Arabesques, Pathé-Marconi 2 C 066 95 157.
– BACHIR (Jamil). **Luth traditionnel.** Arabesques. Pathé-Marconi 2 C 066 95 160.
– KUSUR (Sélim). **Flûte classique en Syrie.** Arabesques. Pathé-Marconi 2 C 066 95 159.
– NAQICHBENDI (Omar). **Luth traditionnel en Syrie.** Arabesques. Pathé-Marconi 2 C 066 95 161,
– SABSABI (Muhammad). **Cithare classique au Liban.** Arabesques. Pathé-Marconi 2 C 066 95 158.
– **Syrian (The) maqams. The living tradition.** Argo ZFB 58 (Syrie).
– **Taqasim and layali, Cairo tradition.** Unesco-Collection Musical sources. Philips 6586 010 (Égypte).

MUSIQUE RELIGIEUSE

– ABDELBASSET ABDESSAMAT (Cheikh). **Sourat Mariam. Sourat Assafat.** Pathé-Marconi XVIDX 101 (Égypte).
– RIFA'IYYA brotherhood of Aleppo. **Zikr : Islamic ritual.** Unesco-collection Musical sources. Philips 6586 030.

MUSIQUE POPULAIRE

– MOHAMED (Matar). **Musique traditionnelle arabe sur bousoq.** Alvarès C 468 (Liban).
– **Musiciens (Les) du Nil.** Ocora OCR 87 (Égypte).
– **Musique populaire traditionnelle d'Iraq.** Ocora OCR 55.
– **Pêcheurs de perles et musiciens du Golfe Persique.** Ocora OCR 42.
– **Tunisie.** Unesco-Collection Anthologie musicale de l'Orient. Bären Reiter-Musicaphon BM 30 L 2008.

On peut également recommander la série de six disques **Music in the world of Islam** (Tangent TGS 131-136), mais précisons que beaucoup d'enregistrements dans ces disques ne sont pas d'origine arabe.

Les disques Unesco de la série **Anthologie musicale de l'Orient** consacrés à l'Iran et à la Turquie peuvent être un complément intéressant étant donné les rapports étroits entre ces trois musiques (ils concernent principalement la musique savante).

CHANSON ORIENTALE

– ABD EL WAHAB (Mohamed). **El Gondol.** Cairophon XLPCPL 201 (Égypte).
– EL ATRACHE (Farid). **Aïch inta.** M 115 (sans marque) (Égypte).
– FAÏRUZ. **Andaloussiyat.** Pathé LPVOXA 2 (Liban).
– KALTHOUM (Oum). **Alf Leila ou leila (Les Mille et une nuits).** Cairophon 33 126 (Égypte).
– KALTHOUM (Oum). **Aoullak Eih.** Sono Cairo SD 33 102 (Égypte).

LA CHANSON CONTEMPORAINE

– AL-AIEDY (Fawzi). **Silence.** Chant du Monde LDX 74591 (Iraq).
– **Cheikh (Le) Iman « chante Negm ».** Chant du Monde LDX 74543 (Égypte).
– HAMAN (Mohamed). **Demain le jour se lèvera...** Chant du Monde LDX 74626 (Égypte).
– KHALIFE (Marcel). **Promesses de la tempête.** Chant du Monde LDX 74626 (Liban).

TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

Bulletin d'abonnement

à découper ou à recopier

NOM (1) : M. Mme Mlle
ou Etablissement

N° Rue (1)

Ville (1)

Code postal

Souscrit abonnement(s)

(1) En capitales

Tarifs annuels d'abonnement

France	68 F
Etranger	84 F
Prix du numéro	6 F

Ne joignez aucun titre de paiement à votre commande : une facture vous sera adressée ultérieurement.

Abonnements : C.N.D.P. B.P. 366-11, 75526 Paris Cedex 11.

Vente au numéro : Centres Régionaux et Centres Départementaux de Documentation Pédagogique.

Rédaction : C.N.D.P. 29, rue d'Ulm, 75230 PARIS CEDEX 05.

Publication du Centre National de Documentation Pédagogique.
Le directeur de la publication : Gilbert Léoutre.

Imprimerie NEOGRAVURE - Paris
N° D'ENR. A LA COM. PAR. 43561 du 11-10-1967